Nathalie Fournier
Académie de Lyon, 14 octobre 2014

Je ne vous parle pas, je me parle à moi-même : L'aparté au théâtre

Introduction

Ce qui nous retiendra aujourd'hui, c'est une petite enquête sur une forme dramatique disparue, ou une petite « oraison funèbre » de l'aparté.
Car, il faut s'y résoudre, si l'aparté a connu une fortune extraordinaire, pendant environ trois siècles, depuis les années 1620, il disparait, après les années 1920, avec l'effondrement de la dramaturgie classique de l'illusion et de la vraisemblance, et sans doute aussi victime de ses excès.
L'aparté vit encore bien pendant les deux premières décennies du XXe siècle, chez Sacha Guitry, Flers et Caillavet, Henry Bernstein ou Henry Bataille ; il brille encore dans le théâtre néo-classique d'un Montherlant, ainsi dans *La Reine morte*(1942) :

> EGAS COELHO : […] Ce qui est effrayant dans la mort d'un être cher, ce n'est pas sa mort, c'est comme on en est consolé.
> FERRANTE, *bas.* Mon Dieu, ne lui pardonnez pas, car il sait ce qu'il fait[1].

Mais c'est bien un constat de décès qu'il faut ensuite prononcer. Forme épuisée, rangée avec l'imitation et la vraisemblance, au rang des accessoires démodés, l'aparté est voué au pastiche et à la parodie,comme dans *Oswald et Zénaïde* de Tardieu, qui date de 1955 :

> OSWALD, *haut, avec feu.*
> O Primavera ! Gioventù dell'anno ! O Gioventù ! Primavera della vita !
> ZENAIDE, *à part.*
> Quel bizarre langage ! Je ne comprends pas ce qu'il dit, mais un accent de mâle gaieté résonne dans ses paroles ! (*Haut)* Oh ! who is me to have seen what I have seen, to see what I see !
> OSWALD, *à part.*
> Que dit-elle? Quelle est cette langue inconnue ? O musique de la voix bien-aimée ! Sa mélodie fait vibrer notre âme, alors même que nous ne comprenons pas ses paroles[2].

ou, moins burlesquement, *dansFin de Partie* de Beckett (1957) :

> HAMM. (…) Et moi ? Est-ce qu'on m'a jamais pardonné, à moi ?
> CLOV (*baissant la lunette, se tournant vers Hamm*.) Quoi ? (*Un temps.*) C'est pour moi que tu dis ça ?
> HAMM (*avec colère*). Un aparté ! Con ! C'est la première fois que tu entends un aparté ? (*Un temps*). J'amorce mon dernier soliloque[3].

Pourtant, pendant plus de trois siècles, l'aparté a été une des formes dramaturgiques les plus exploitées, en comédie comme en tragédie, et par tous les dramaturges. Fortune d'ailleurs paradoxale pour une forme, tout juste tolérée par les doctes classiques et sévèrement réglementée.

Je vous proposerai donc de suivre l'aparté tout au long de sa glorieuse carrière, en nous intéressant aux points suivants :

1. L'aparté, mode d'emploi
2. L'aparté, petit catalogue des modèles les plus prisés
3. L'aparté pour quoi faire : enquête de satisfaction

[1] Montherlant, *La Reine morte*, II, 1.
[2] Tardieu, *Théâtre de chambre, Oswald et Zenaïde*, 1985, p. 157.
[3] Beckett, *Fin de Partie*, 1981, p. 100.

1. L'aparté, mode d'emploi

— L'invention de l'aparté : la *Poétique* de La Mesnardière, 1639

Si l'aparté a une longue tradition antique, que connaissent très bien les doctes et dramaturges français — il n'est que penser à Molière imitant Plaute—, en revanche le procédé n'est pas théorisé, ni même nommé[4]. C'est pourquoi on peut vraiment parler d' « invention » de l'aparté, quand La Mesnardière le définit et le baptise, sous la forme italienne *a parte*, dans sa *Poétique* de 1639 :

> Je nomme ainsi ces beaux discours qu'un Personnage fait à part en la présence d'un autre sur l'un des coins du Théâtre, tandis que le dernier Acteur est contraint pour aider au Jeu, d'être sans yeux et sans oreilles ; puisqu'à ne point farder les choses, s'il n'est et sourd et aveugle, il faut qu'il sache malgré lui ce que l'autre fait à sa vue, et qu'il veut pourtant lui cacher[5].

Le procédé et sa dénomination sont validés par d'Aubignac, dans sa *Pratique du Théâtre* (1657), dans le chapitre intitulé « Des A-parte, autrement, des Discours faits comme en soi-même en la présence d'autrui » :

> Il arrive souvent au Théâtre qu'un Personnage parle en la présence d'un autre qui le voit et l'entend, et que sa parole représente seulement sa pensée qui ne doit être connue de personne. Ces discours à mon avis ont été bien à propos nommés des *A-parte* par Monsieur de La Mesnardière[6].

Le terme passe dans les dictionnaires de langue de la fin du siècle, avec Furetière qui l'intègre dans sa nomenclature en tant que *terme de la Poétique* :

> APARTE.*Terme de la Poëtique*. Il ne se dit qu'en parlant des pieces de theatre, quand un Acteur dit à part & en un coin pour l'instruction de ses auditeurs quelques-uns de ses sentiments secrets, & qu'il feint de n'être point entendu des autres Acteurs. Il y a des Critiques severes qui condamnent tous les sentiments *aparte*. En effet ils pechent contre la justesse de la vraisemblance. Neantmoins ils sont excusables, pourvû qu'ils soient courts, par la necessité qu'on a d'en user[7].

Les définitions le montrent clairement : l'aparté prototypique, celui qui retient avant tout l'attention des poéticiens et des dramaturges, est un **aparté monologué**. L'**aparté dialogué**, pourtant largement utilisé, doit attendre que Cailhava de l'Estendoux en fasse un quatrième type d'aparté dans son *Art de la Comédie* (1772) :

> Les aparté qui se font lorsqu'un acteur en tire un autre à l'écart, & lui dit des choses qui doivent être ignorées d'un troisième personnage, ou de plusieurs autres actuellement en scène[8].

L'intérêt tardif accordé à l'aparté dialogué tient sans nul doute au fait qu'il pose beaucoup moins de problèmes dramaturgiques que l'aparté monologué, notamment en termes de vraisemblance. Ces apartés, dit Cailhava, existent dans la conversation ordinaire, et il a, dit-il, « souvent vu faire dans la société de petits *aparté* […] piquants : c'est lorsqu'un homme fait à haute voix des compliments à un autre, & qu'il lui dit tout bas des mots piquants »[9].
Le rapport de l'aparté avec le langage ordinaire est compliqué, car il repose sur une représentation très régulée de l'activité linguistique, comme échange communicationnel (parler, c'est parler à quelqu'un),

---

[4] Voir le volume dirigé par P. Paré-Rey, *L'aparté dans le théâtre antique* (à par., 2014).
[5] La Mesnardière [1639] 1972, p. 267.
[6] D'Aubignac [1657] 1991, p. 373.
[7] Furetière [1690] 1968. La première édition du *Dictionnaire* de l'Académie française (1694)comprend également, à l'article PART, une sous-entrée « A PARTÉ. s.m. Mot pris de l'Italien et de l'Espagnol, et dont on se sert, en parlant de ce qu'un Acteur dit sur le theatre, comme s'il n'estoit point entendu des autres Acteurs qui sont auprés de luy. *Cet à parté est trop long.* ».
[8] Cailhava de l'Estendoux 1772, p. 116.
[9] Cailhava de l'Estendoux 1772, p. 116. C'est le constat que fait C. Kerbrat-Orecchioni : « Au sens large, on parle couramment d' « aparté à deux » ou « à trois » ; il s'agit là d'échanges dialogués, mais où L exclut comme récepteurs un certain nombre de personnes présentes dans l'espace communicationnel. Ce type d'aparté, fréquent au théâtre, l'est également dans la vie » (1985, p. 246).

mais il a toujours été fait. Et dans ce rapport avec la communication ordinaire, l'avantage est du côté de l'aparté dialogue : si « parler tout seul » n'est pas vraiment « normal », il est assez usuel de ménager un espace de conversation restreint à deux ou trois, en marge de la conversation dominante

Voilà donc deux types d'aparté, tous deux caractérisés par l'intention de secret:ce sont des propos, qui sont, soit non adressés (le monologue) soit adressés (le dialogue), mais qui doivent échapper à celui ou ceux qui devraient normalement les entendre, en l'occurrence l'autre ou les autres personnages en scène. Et ces discours secrets le sont de la façon la moins naturelle qui soit, commele souligne La Mesnardière, puisque l'autre personnage en scène « est contraint pour aider au Jeu, d'être sans yeux et sans oreilles ». Ce qui nous amène àun caractère fondamental de l'aparté, son **caractère conventionnel** : c'est un procédé de théâtre, qui fonctionne par une pure convention dramaturgique, d'où la définition qu'on peut en proposer :

> Procédé dramatique, discours secret (monologue ou dialogue) dérobé par convention aux autres personnages en scène[10].

et qu'illustreront deux exemples, de même époque, mais de genres différents:

- Aparté monologué (en comédie), l'aparté de Dorine face à Tartuffe, dans *Tartuffe* :

DORINE
Et je n'ai seulement qu'à vous dire deux mots.
Madame va venir dans cette salle basse,
Et d'un mot d'entretien vous demande la grâce.
TARTUFFE
Hélas ! très volontiers.
DORINE, *en soi-même.*
Comme il se radoucit[11].

Aparté dialogué, en tragédie, l'aparté d'Agamemnon à Ulysse, face à Achille, dans *Iphigénie* :

AGAMEMNON
Ma fille : Qui vous dit qu'on la doit amener ?
ACHILLE
Seigneur, qu'a donc ce bruit qui vous doive étonner.
AGAMEMNON, *à Ulysse*
Juste ciel ! saurait-il mon funeste artifice[12] ?

— L'aparté et la dramaturgie de la vraisemblance, « seule Lumière du Théâtre[13] »

L'aparté naît dans une famille bien particulière, celle de la poétique classique, qui est une poétique de l'imitation et de la vraisemblance. Ce lien à la poétique classique est consubstantiel à l'aparté, qui s'y adossera pendant plus de trois siècles et ne résistera pasà son effondrement, sous les coups des nouvelles formes de dramaturgie dans la première moitié du 20e siècle.
Les principes de la poétique classique tiennent en ces trois mots : imitation, illusion et vraisemblance

- *L'imitation fait seule toute la poésie* (Chapelain)[14]

Ce principe aristotélicienest glosé à l'infini : « La Comédie, écrit Corneille, n'est qu'un portrait de nos actions et de nos discours, et la perfection des portraits consiste en la ressemblance ».[15]

---

[10] Fournier 1991a, p. 16. Voir C. Kerbrat-Orecchioni : « Discours non adressé, alors que sont présents sur scène d'autres personnages mais que L cherche à exclure (en baissant la voix, mettant sa main devant la bouche, ou par quelque autre procédé faisant « bruit ») du circuit communicationnel » (1985, p. 246).
[11] Molière, *Tartuffe*, III, 2, v. 872-875.
[12] Racine, *Iphigénie*, I, 2, v. 179-181.
[13] D'Aubignac [1657] 1991, p. 371.
[14] Chapelain, *Lettre sur la règle des 24 heures* [1630], cit. Forestier 2003, p. 77.

- *Conduire* [le spectateur] *sans obstacle à la créance que l'on veut qu'il prenne en ce qui lui est représenté* (Chapelain)[16]

Lebut recherché, via l'imitation, c'est l'illusion et la « créance » du spectateur à la vérité de ce qu'il voit, ce qui est la condition de l'émotion et du plaisir du spectacle. C'est le principe du *comme si véritablement,* répété par tous les classiques : « l'auditeur voit les choses comme si véritablement elles arrivaient devant lui »[17], ou du *comme si c'était vrai* de la Lechy Elbernon de *L'Echange*[18].

- *L'imitation d'elle-même est impuissante si la vraisemblance ne lui prête pas la main* (Chapelain)[19].

C'est le credo des classiques : seule la vraisemblance étaye l'illusion dramatique et produit « la croyance que l'auditeur doit à l'histoire »[20].Par vraisemblance — et on me pardonnera si je simplifie la pensée complexe des classiques (comme Chapelain) et de leurs critiques (comme Georges Forestier), il faut entendre la relation entre le plan du fictif représenté, càd. « l'histoire du Poème Dramatique » (D'Aubignac) (les événements, les personnages, les passions, les discours représentés sur scène) et le plan de sa « Représentation », au sens le plus concret (les comédiens, la scène et les décors, la durée de la représentation, la diction et les gestes…), avec une double exigence, à la fois réduire au minimum l'écart entre les deux plans, de façon qu' « il ne paraisse aucune différence entre la chose imitée et celle qui imite »[21] ─ c'est l'effet « miroir »─, et en même temps préserver leur étanchéité absolue, qui est la condition même de l'illusion ─ c'est l'effet « quatrième mur[22] ». C'est ce que dit D'Aubignac :

> Il ne faut jamais mêler ensemble ce qui concerne la représentation d'un Poème avec l'action véritable de l'histoire représentée. On n'approuverait pas que Floridor en représentant Cinna, s'avisât de parler de ses affaires domestiques, ni […] qu'en récitant la harangue de Cinna aux Conjurés il adressât sa parole aux Parisiens qui l'écoutent ; […] en un mot on ne souffrirait pas qu'il confondît la Ville de Rome avec celle de Paris[23].

Imitation mais séparation, tel est donc le fonds de la poétique classique.

Quelle est la conséquence de ces principes pour le texte de théâtre ? On le conçoit au 17e siècle comme « une conversation surprise » (P. Larthomas), un « portrait de nos discours », comme le dit Corneille. Pourl'aparté**,** les conséquences de ces principessont fondamentales. Sur le plan énonciatif et conversationnel, l'aparté s'inscrit dans une **mimesis énonciative**, la représentation d'un échange communicationnel (le dialogue) entre les personnages, et il doit rester dans le plan énonciatif du dialogue et ne jamais faire intervenir ni les comédiens ni l'auteur[24].
C'est à propos du monologue ou « discours d'un seul personnage »[25], que D'Aubignac énonce les consignes d'étanchéité absolue entre énonciation réelle (les acteurs entre eux) et énonciation fictionnelle (les personnages):

> Il ne faut jamais qu'un Acteur [i.e. un personnage] fasse un Monologue en parlant aux Spectateurs[26].

---

[15] Corneille, *Avis au Lecteur* de *La Veuve*, [1634] 1981, p. 202.
[16] Chapelain, *Lettre sur la règle des 24 heures* [1630], cit. Forestier 2003, p. 85.
[17] Mairet, *Préface de la Silvanire* [1631] 1975, p. 484.
[18] « Il y a la scène et la salle […]. Et il arrive quelque chose sur la scène comme si c'était vrai. » (Claudel, *L'Echange,* acte I, 1e version, cit. Larthomas 1972, p. 33).
[19] *Lettre sur la règle des 24 heures* [1630], cit. Forestier 2003, p. 79.
[20] Corneille, *Discours de la tragédie* [1660] 1987, p. 159.
[21] Chapelain, cit. Forestier 2003, p. 85.
[22] Diderot, *De la Poésie dramatique*[1758] :« Imaginez, sur le bord du théâtre, un grand mur qui vous sépare du parterre ; jouez comme si la toile ne se levait pas » (1968, p. 231).
[23] D'Aubignac [1657] 1991, p. 85, 87.
[24] En termes conversationnels, Catherine Kerbrat-Orecchioni décrit le dialogue théâtral comme un emboîtement d'instances énonciatives, dont la seule énonciativement pertinente est celle des personnages (actants fictionnels représentés). Elle traite ainsi l'aparté comme un « trope communicationnel » : le propos en aparté est une rupture de l'interaction normale, puisqu'il y a un locuteur (de l'aparté) qui ne s'adresse à personne (aparté monologué) et un allocuté exclu et que le seul destinataire de l'aparté est alors le public, pour qui il est émis et sur qui il fait effet (1985, p. 246).
[25] D'Aubignac [1657] 1991, p. 365.

Et c'est un défaut qu'il reproche vivement aux comiques latins, que ces monologues adressés au public, comme celui d'Euclion dans l'*Aulularia* :

> Dans l'*Aulularia* Euclion est en la ville d'Athènes, où il a été volé, et cherchant celui qui avait emporté son Trésor, il dit plusieurs choses qui témoignent son inquiétude et son désespoir : sur quoi les Spectateurs s'étant pris à rire, il se tourne vers eux, et leur dit, *De quoi riez-vous. Je vous connais tous et sais bien qu'il y a parmi vous beaucoup de Larrons.* En quoi est une faute signalée[27].

Consigne dont on sait que Molière, préférant l'effet de théâtre à la règle, ne tiendra aucun compte, reprenant le jeu de théâtre dans *L'Avare* (IV, 7) avec le monologue d'Harpagon :

> Au voleur ! au voleur ! à l'assassin ! au meurtrier ! […] Que de gens assemblés ! […] De grâce, si l'on sait des nouvelles de mon voleur, je supplie que l'on m'en dise. N'est-il point caché parmi vous ? Ils me regardent tous, et se mettent à rire[28]. :

Ces consignes, énoncées pour le monologue, valent pour l'aparté, qui doit rester dans l'espace énonciatif de la scène, de la situation de communication représentée. Il n'est ni une adresse au public, ni une adresse des comédiens entre eux, sauf si ceux-ci sont eux-mêmes des actants fictionnels. Tel est le cas dans *Le Véritable saint Genest* de Rotrou (1647), brillant exemple de « théâtre dans le théâtre », qui juxtapose à la scène IV, 7, deux séquences d'apartés dialogués, le premier sur la scène entre les comédiens Marcelle et Lentule, et le second dans la salle entre Dioclétian et Valérie qui assistent à la représentation :

> MARCELLE, *qui représentait Nathalie*
> Ma réplique a manqué ; ces vers sont ajoutés.
> LENTULE, *qui faisait Anthyme*
> Il les fait sur le champ, et sans suivre l'histoire
> Croit couvrir en rentrant son défaut de mémoire
> DIOCLETIAN
> Voyez avec quel art Genest sait aujourd'hui
> Passer de la figure aux sentiments d'autrui.
> VALERIE
> Pour tromper l'auditeur, abuser l'acteur même,
> De son métier, sans doute, est l'adresse suprême[29].

— **La réglementation de l'aparté ou comment « rendre ces A-parte sinon entièrement vray-semblables, au moins supportables au Theatre quand ils y sont agreables ou necessaires » (D'Aubignac)**[30].

L'aparté n'est pas vraisemblable, doctes et dramaturges le répètent à l'envi. De fait le procédé fait une triple entorse à la vraisemblance, par sa **discursivité** (dire ce qui est pensé), par sa **diction** (dire tout haut ce qui n'est pas adressé) et par son **secret** (dire tout haut ce qui ne doit pas être entendu). Il partage les deux premières avec le monologue, puisqu'au théâtre, il est « impossible de représenter les pensées d'un hommeque par ses paroles[31] » mais a le privilège de la troisième, car, dit D'Aubignac :

> Il est fort peu raisonnable […] qu'un Acteur parle assez haut pour être entendu de ceux qui en sont fort éloignés, et que l'autre Acteur qui en est bien plus proche, ne l'entende pas ; et qui pis est, que pour feindre de ne le pas entendre, il soit réduit à faire mille grimaces contraintes et inutiles[32].

---

[26] D'Aubignac [1657] 1991, p. 369.
[27] D'Aubignac [1657] 1991, p. 92.
[28] Molière, *L'Avare,* IV, 7.
[29] Rotrou, *Le VéritableSaint-Genest*, IV 7, v. 1258-1264.
[30] D'Aubignac [1657] 1991, p. 275.
[31] D'Aubignac, *Pratique du théâtre,* [1657] 1991, p. 369
[32] D'Aubignac, *Pratique du théâtre,* [1657] 1991, p. 375.

Cependant, tout non vraisemblables qu'ils sont, le monologue et l'aparté peuvent faire « un beau Jeu de Théâtre[33] ». D'Aubignac le reconnait pour le monologue :

> J'avoue qu'il est quelquefois bien agréable sur le Théâtre de voir un homme seul ouvrir le fond de son âme, et de l'entendre parler hardiment de toutes ses plus secrètes pensées, expliquer tous ses sentiments, et dire tout ce que la violence de sa passion lui suggère

et Corneille pour l'aparté, lorsqu'il dit de sa comédie du *Menteur* :

> Il m'a fallu forcer mon aversion pour les *a parte*, dont je n'aurais pu la purger sans lui faire faire perdre une bonne partie de ses beautés. Je les ai fait les plus courts que j'ai pu[34].

Cet argument des « beautés » sera celui de Diderot

> Pourquoi certains monologues ont-ils de si grands effets ? C'est qu'ils m'instruisent des desseins secrets d'un personnage ; et que cette confidence me saisit à l'instant de crainte et d'espérance[35]

comme de Hugo, célébrant dans la *Préface deCromwell* :

> un drame où le poète remplisse pleinement le but multiple de l'art, qui est d'ouvrir au spectateur un double horizon, d'illuminer à la fois l'intérieur et l'extérieur des hommes ; l'extérieur par leurs discours et leurs actions ; l'intérieur par les *a parte* et les monologues ; de croiser en un mot, dans le même tableau, le drame de la vie et le drame de la conscience[36].

A défaut d'être vraisemblable, l'aparté peut être « raisonnable[37] », s'il obéit à certaines **règles**concernant sa longueur et son insertion dans le dialogue et dans le jeu scénique.

- Première règle, *la brièveté* :« un aparté doit être régulièrement fort court et contenir fort peu de paroles » et « le meilleur est celui qui n'est que d'une parole », dit D'Aubignac ; la raison tient à l'allocuté exclu de l'aparté, celui qui est sans yeux et sans oreilles, et qui « ne sait plus en quelle posture se mettre pour feindre qu'il n'entend pas ce qu'on dit tout haut si près de lui »[38].

- Deuxième règle, *l'insertion* ; il faut « prendre bien à propos le temps pour faire [un] *A-parte* » et justifier l'interruption de celui qui parle, car, comme le dit D'Aubignac, « il n'y a rien de plus ridicule que d'interrompre sans raison un Acteur qui fait un grand récit pour faire dire quelque parole à un autre ». Il faut donc« trouver quelque couleur adroite pour interrompre celui qui parle, afin de donner le temps à l'autre Acteur qui doit faire son *A-parte*[39].

Trois moyens peuvent ménager une insertion vraisemblable et aisée.

Le premier est ce qu'on peut appeler *la vraisemblance psychologique* ; il s'agit, dit D'Aubignac, de « mettre l'acteur « en état de pouvoir demeurer quelques moments sans rien dire et sans rien écouter », par exemple « mettre un Amant dans un grand sentiment de douleur, penché contre un arbre, pour donner à [sa] Dame le temps de parler[40] ».

Second moyen pour D'Aubignac, *la vraisemblance scénique* : l'aparté se glisse à la faveur de jeux ou de mouvements de scène ; par exemple « Si un Avare comptait son argent, le Voleur qui le verrait pourrait faire un *A-parte* durant ce calcul »[41].

---

[33] D'Aubignac [1657] 1991, p. 374.
[34] Corneille, *Examen du Menteur* [1660] 1984, p. 7.
[35] Diderot, *De la poésie dramatique* [1758]1968, p. 229.
[36] Hugo, *Préface de Cromwell*, 1968, p. 91.
[37] D'Aubignac, *Pratique du théâtre*, [1657] 1991, p. 376
[38] D'Aubignac [1657] 1991, p. 376.
[39] D'Aubignac [1657] 1991, p. 376.
[40] D'Aubignac [1657] 1991, p. 377-378.
[41] D'Aubignac [1657] 1991, p. 378.

Enfin, dernier moyen, que D'Aubignac ne mentionne pas, et que l'on pourrait appeler *vraisemblance textuelle* :glisser l'aparté comme une parenthèse dans un dialogue qui s'enchaîne parfaitement et passe par-dessus l'interruption, sans solution de continuité.

— **La mise en œuvre des règles**

La vraisemblance scénique

Un des moyens les plus simples et les plus utilisés pour ménager la vraisemblance est de placer l'aparté en début ou fin de scène, ou à la faveur de mouvements scéniques. En voici quelques exemples, en comédie et en tragédie.

Aparté d'entrée

SCAPIN : Le voilà qui rumine[42]. (entrée en scène d'Argante)

PHEDRE, *à Oenone.*
Le voici. Vers mon cœur tout mon sang se retire.
J'oublie en le voyant ce que je lui viens dire[43]. (entrée en scène d'Hippolyte)

Aparté de sortie

SGANARELLE
Adieu.
ERGASTE
La dupe est bonne[44].

MONIME, *en s'en allant.*
O ciel ! me serais-je abusée[45] ?

Aparté de mouvement de scène:

SGANARELLE *le fuit encore.*
Que me veut-il conter ?[46].

ROXANE, *à Zatime.*
Viens, j'ai reçu cet ordre. Il faut l'intimider.
ATALIDE, *à Zaïre.*
Va, cours, et tâche enfin de le persuader[47].

Ces apartés de sortie, ou plutôt de fausse sortie, sont particulièrement intéressants chez Marivaux, où ils servent la conduite de l'intrigue amoureuse; ainsi l'aparté de Silvia, suivant des yeux la sortie de Dorante, et qui est subtil commentairedes hésitations du corps, reflet de celles du cœur:

SILVIA, *à part.* S'il part, je ne l'aime plus, je ne l'épouserai jamais…. (*Elle le regarde aller.*) Il s'arrête pourtant, il rêve, il regarde si je tourne la tête[48].

Beaumarchais multiplie ces apartés de mouvement, à la faveur de l'animation endiablée du plateau, entrée, sortie ou jeu de scène :

[42] Molière, *Les Fourberies de Scapin,* II, 5.
[43] Racine, *Phèdre,* II, 5, v. 581-582.
[44] Molière, *L'École des maris*, II, 6, v. 589.
[45] Racine, *Mithridate*,III, 5, v. 1116.
[46] Molière, *Sganarelle,* sc. IX, v. 272.
[47] Racine, *Bajazet,* IV, 2, v. 1163-1164.
[48] Marivaux, *Le Jeu de l'Amour et du Hasard*, III, 8.

BARTHOLO […] (*Il va ouvrir doucement la porte de Rosine*).

LE COMTE, *à part.* Je me suis enferré de dépit […]

BARTHOLO *revient sur la pointe des pieds*[49].

Avec pour conséquence, que, fortement affichée, la vraisemblance scénique tourne à l'artifice, comme chez Labiche, avec les sorties successives des protagonistes du *Voyage de M. Perrichon* :

HENRIETTE, *à part.*
Je vais faire prévenir monsieur Armand.
Elle entre à droite.
MADAME PERRICHON, *à Jean avant de sortir.*
Chut !
DANIEL*, de même.*
Chut !
PERRICHON*, de même.*
Chut !
Ils disparaissent tous les trois[50].

Ou les apartés soulignant les déplacements du maître d'hôtel de *La Poudre aux yeux* :

LE MAÎTRE D'HÔTEL, *ne sachant quelle contenance faire et à part.*

Je les gêne.

Il remonte et va regarder un tableau.

Je les gêne[51] !

La vraisemblance psychologique

En comédie, les ressorts psychologiques de la vraisemblance sont assez convenus : soupçon, colère, embarras, préoccupation, etc ; on en trouverait des illustrations facilement chez Molière.
Mais ce qui est remarquable, c'est que Racine a un grand souci de cette forme de vraisemblance, qui lui permet de justifier le recours en tragédie à un procédé senti comme fondamentalement comique. Il est ainsi naturel que Britannicus et Junie, tout au trouble de leur rencontre, ne remarquent pas l'aparté et la sortie de Narcisse, de même Thésée, celui d'Aricie à sa suivante :

BRITANNICUS
Eh bien ! Narcisse, allons. Mais que vois-je ? C'est elle.
NARCISSE
Ah ! dieux ! A l'empereur portons cette nouvelle[52].

THESEE
Dieux ! éclairez mon trouble, et daignez à mes yeux
Montrer la vérité que je cherche en tous lieux.
ARICIE
Songe à tout, chère Ismène, et sois prête à la fuite[53].

La vraisemblance textuelle

[49] Beaumarchais, *Le Barbier de Séville*, III, 2.
[50] Labiche, *Le Voyage de M. Perrichon*, III, 13.
[51] Labiche, *La Poudre aux yeux*, II, 8.
[52] Racine, *Britannicus*, III, 6, v. 955-956.
[53] Racine, *Phèdre*, V, 2, v. 1411-1413.

C'est vraiment une caractéristique moliéresque que le soin mis à l'enchaînement du contexte de l'aparté, qui « est comme une parenthèse dans ce dialogue » (P. Larthomas[54]) ; avec deux moyens principaux, l'enchaînement syntaxique :

MERCURE
D'un jambon …
SOSIE
L'y voilà !
MERCURE
Que j'allai déterrer,
Je coupai bravement deux tranches succulentes[55]

et la répétition lexicale :

AGNÈS
« Et vous devez savoir que vous avez blessé
Un cœur qui de se plaindre est aujourd'hui forcé »
[aparté d'Arnolphe]
« Moi, j'ai blessé quelqu'un ? » fis-je toute étonnée[56].

L'enchaînement est porté à sa perfection dans le monologue d'Argante, dans lequel s'insèrent les apartés de Scapin, et enchaîné par la répétition du pronom *ils*, la récurrence de l'interrogation et des termes glosant le verbe *dire* de la première réplique :

ARGANTE. Je voudrais bien savoir ce qu'ils me pourront dire sur ce beau mariage.
SCAPIN. Nous y avons songé.
ARGANTE. Tâcheront-ils de me nier la chose.
SCAPIN. Non, nous n'y pensons pas.
ARGANTE. Ou s'ils entreprendront de l'excuser.
SCAPIN. Celui-là se pourra faire.
ARGANTE. Prétendront-ils m'amuser par des contes en l'air ?
SCAPIN. Peut-être.
ARGANTE. Tous leursdiscours seront inutiles.
SCAPIN. Nous allons voir.
ARGANTE. Ils ne m'en donneront point à garder.
SCAPIN. Ne jurons de rien[57].

Ce procédé,moliéresque entre tous, sera constamment exploité, notamment par Beaumarchais ; on peut lire le sous-texte des *Fourberies de Scapin* dans *Le Mariage de Figaro* :

LE COMTE, *seul, marche en rêvant.*
[…] Ce Figaro se fait bien attendre ! il faut le sonder adroitement (*Figaro paraît dans le fond ; il s'arrête*) et tâcher […] de démêler d'une manière détournée s'il est instruit ou non de mon amour pour Suzanne.
FIGARO, *à part.* Nous y voilà.
LE COMTE. … S'il en sait par elle un seul mot….
FIGARO, *à part.* Je m'en suis douté.
LE COMTE. …. Je lui fais épouser la vieille.
FIGARO, *à part.* Les amours de Monsieur Bazile ?
LE COMTE. … Et voyons ce que nous ferons de la jeunesse[58].

---

[54] P. Larthomas, 1972, p. 275.
[55] Molière, *Amphitryon*,I, 2, v. 498-499. Effet déjà chez Plaute : « MERCURE. Il y avait un tonneau de *vin* ; j'en ai rempli une bouteille [aparté de Sosie] Et ce *vin*, tel qu'il était sorti du sein maternel, je l'avalai tout pur » *Amphitryo*,I, 1, v. 429-430.
[56] Molière, *L'Ecole des femmes*, II, 5, v. 509-512.
[57] Molière, *Les Fourberies de Scapin*, I, 4.
[58] Beaumarchais, *Le Mariage de Figaro*, III, 4-5.

Faute de ces accommodements raisonnables avec l'exigence de vraisemblance, les doctes formulent un constat d'échec ; l'aparté doit être remarqué, et pour une fois l'exemple de Plaute est à suivre, nous dit D'Aubignac :

> S'il arrive que le temps consumé par l'un des acteurs à faire son *A-parte* soit sensible à l'autre, il faut que celui-ci dise aussi quelque parole d'étonnement sur la rêverie de celui qui a parlé le premier, afin de faire connaitre que l'Acteur qui a fait l'*A-parte,* ou parlait comme en lui-même et n'était pas entendu ou qu'il parlait entre ses dents, et ainsi qu'il était difficile de savoir ce qu'il avait dit. Nous en avons un exemple dans la *Mostellaria* de Plaute, où Tranion ayant fait un *A-parte,* Teuropides lui demande, *Qu'est ce que tu dis ainsi en toi-même ?*ce qui montre que l'Esclave avait parlé tout bas et en marmottant quelques paroles entre ses dents. C'est encore ainsi que ce Poète le fait dans l'*Aulularia*, lorsque Staphyla ayant dit tout bas : *Qu'elle aimait mieux être pendue que de servir davantage Euclion avare et insensé*, Euclion répond, *Voyez comment cette Peste murmure en elle-même*[59].

Ce dont ne se privera pas Molièredans *L'Avare* :

> HARPAGON. Hors d'ici tout à l'heure, et qu'on ne réplique pas. Allons, que l'on détale de chez moi, maître juré filou, vrai gibier de potence.
> LA FLECHE. Je n'ai jamais rien vu de si méchant que ce maudit vieillard, et je pense, sauf correction, qu'il a le diable au corps.
> HARPAGON. Tu murmures entre tes dents
> LA FLECHE. Pourquoi me chassez-vous ?[60].

On le voit nettement, dans les apartés de *Fourberies* comme dans ceux de *L'Avare,* et chez Molière comme chez Beaumarchais,la vraisemblance peut conduire à l'artifice, et que, pourrait-on dire, trop de vraisemblance malmène la vraisemblance. Ce n'est pas la moindre contradiction de cette réglementation de l'aparté que de voir qu'elle peut conduire à un maximum d'artifice et à produire des apartés plus déraisonnables que « raisonnables », dont l'effet et l'agrément tiennent à ce qu'ils poussent les règles jusqu'à leurs limites : c'est le principe du plaisir « par » les règles, ici « au-delà » des règles, que défendent les classiques.

2. L'aparté : petit catalogue de quelques modèlesprisés

C'est dans le théâtre de Molière que l'on peut puiser les modèles d'aparté les plus remarquables et les plus exploités, qui constituent une tradition dramaturgique de la forme.

— L'aparté remarqué

Nous venons de le voir avec l'exemple de *L'Avare,* c'est un aparté qui échoue en tant que propos secret, et dont le locuteur est sommé de se justifier, ce qu'il fait en général en le niant ou le rectifiant. Recette éprouvée du comique moliéresque, aussi bien pour l'aparté monologué que dialogué : :

> SCAPIN […] (*À part*) :Tu me paieras l'imposture.
> GERONTE : Eh ?
> SCAPIN. Je dis que vos ennemis seront bien attrapés[61].

> MARIANE, *bas à Frosine* : Oh ! l'homme déplaisant !
> HARPAGON : Que dit la belle ?
> FROSINE : Qu'elle vous trouve admirable[62].

l'aparté remarqué est employé par Racine dans *Bajazet* : l'aparté de Bajazet, remarqué par Roxane, provoque la fureur de celle-ci :

ROXANE

[59] D'Aubignac [1657] 1991, p. 377.
[60]Molière, *L'Avare,* I, 3.
[61] Molière, *Les Fourberies de Scapin*, III, 2.
[62] Molière, *L'Avare*, III, 6.

Tu soupires enfin, et sembles te troubler.
Achève, parle.
BAJAZET
O ciel ! que ne puis-je parler ?
ROXANE
Quoi donc ? Que dites-vous ? et que viens-je d'entendre ?
Vous avez des secrets que je ne puis apprendre !
Quoi ! de vos sentiments je ne puis m'éclaircir[63] ?

— L'aparté intercepté

Il s'agit d'un aparté dialogué qui est surpris par un acteur, à l'insu de ceux qui sont engagés dans cet échange. Molière inaugure le procédé dans *Le Sicilien ou L'Amour peintre* (IV), où le dialogue d'Hadraste et Hali est supris par Dom Pèdre, et Beaumarchais le reprend dans *Le Barbier de Séville* :

BARTHOLO *prend la tête de Figaro, regarde par-dessus, le pousse violemment et va derrière les Amants écouter leur conversation* […]
LE COMTE. Désolé de voir encore mon déguisement inutile….
BARTHOLO, *passant entre deux.* Votre déguisement inutile[64] !

— Le faux aparté

Le locuteur joue sur deux tableaux : il feint de se parler à soi-même mais cherche à être entendu de son interlocuteur, le plus souvent par raillerie, comme La Flèche face à Harpagon :

LA FLECHE. La peste soit de l'avarice et des avaricieux !
HARPAGON. Comment ? Que dis-tu ?
LA FLECHE. Ce que je dis ?
HARPAGON. Oui : qu'est-ce que tu dis d'avarice et d'avaricieux ?
LA FLECHE. Je dis que la peste soit de l'avarice et des avaricieux.
HARPAGON. De qui veux-tu parler ?
LA FLECHE. Des avaricieux.
HARPAGON. Et qui sont-ils ces avaricieux ?
LA FLECHE. Des vilains et des ladres.
HARPAGON. Mais qui est-ce que tu entends par là ?
LA FLECHE. De quoi vous mettez-vous en peine ?
HARPAGON. Je me mets en peine de ce qu'il faut.
LA FLECHE. Est-ce que vous croyez que je veux parler de vous ?
HARPAGON. Je crois ce que je crois ; mais je veux que tu me dises à qui tu parles quand tu dis cela.
LA FLECHE. Je parle… Je parle à mon bonnet.
HARPAGON. Et moi, je pourrais bien parler à ta barrette[65].

Ou Dorine, face à Orgon :

ORGON
Oui, ma bile s'échauffe à toutes ces fadaises,
Et tout résolument je veux que tu te taises.
DORINE
Soit. Mais, ne disant mot, je n'en pense pas moins.
ORGON
Pense, si tu le veux ; mais applique tes soins

[63] Racine, *Bajazet,* II, 2, v. 559-563.
[64] Beaumarchais, *Le Barbier de Séville*, III, 12.
[65] Molière, *L'Avare,* I, 3. C'est ce type de jeu scénique que commente Corneille dans l'*Examen* de *La Veuve* : « La sixième scène du quatrième acte semble commencer par ces *a parte*, et n'en a toutefois aucun. Célidan et la Nourrice y parlent véritablement à part, mais en sorte que chacun des deux veut bien que l'autre entende ce qu'il dit » ([1634] 1980, p. 217).

A ne m'en point parler, ou... Suffit.
Se retournant vers sa fille.
Comme sage,
J'ai pesé mûrement toutes choses.
DORINE
J'enrage
De ne pouvoir parler.
Elle se tait lorsqu' il tourne la tête.
ORGON
Sans être damoiseau,
Tartuffe est fait de sorte...
DORINE
Oui, c'est un beau museau.
ORGON
Que quand tu n'aurais même aucune sympathie
Pour tous les autres dons...
Il se tourne devant elle, et la regarde les bras croisés.
DORINE
La voilà bien lotie !
Si j'étais en sa place, un homme assurément
Ne m'épouserait pas de force impunément ;
Et je lui ferais voir bientôt après la fête
Qu'une femme a toujours une vengeance prête.
ORGON
Donc de ce que je dis on ne fera nul cas ?
DORINE
De quoi vous plaignez-vous ? Je ne vous parle pas.
ORGON
Qu'est-ce que tu fais donc ?
DORINE
Je me parle à moi-même[66].

Le faux aparté est a priori une puissante ressource comique, mais on le trouve aussi en tragédie, et Corneille, malgré son « aversion pour les *a parte*[67] » l'utilise habilement dans *Nicomède* : le faux aparté de Arsinoë, marâtre et adversaire déclarée de Nicomède, sert sa stratégie de double jeu ; elle feint d'être démasquée par Nicomède :

ARSINOE
Seigneur, vous êtes donc ici ?
NICOMEDE
Oui, Madame, j'y suis, et Métrobate aussi.
ARSINOE
Métrobate ! ah, le traître !
NICOMEDE
Il n'a rien dit, Madame
Qui vous doive jeter aucun trouble dans l'âme[68].

mais dévoile plus tard sa feinte à sa suivante :

Tantôt en le voyant, j'ai fait de l'effrayée,
J'ai changé de couleur, je me suis écriée :
Il a cru me surprendre, et l'a cru bien en vain

[66]Molière, *Tartuffe*, II, 2, v. 553-569.
[67]Corneille, *Examen* du *Menteur* [1660], 1984, p. 7.
[68]Corneille, *Nicomède,* I, 3, v. 245-248.

Puisque son retour même est l'œuvre de ma main[69].

― L'aparté fictif

L'aparté fictifest inséré dans un dialogue fictif. C'est un procédé dont Molière nous donne de nombreux exemples. Ainsi, de l'*Amphitryon* de Plaute, il reprend la scène dans laquelle Sosie répète le récit qu'il doit faire à Alcmène, mais il y ajoute le commentaire de Sosie sur son propre discours, qui est en aparté dans ce dialogue fictif.

SOSIE
Pour jouer mon rôle sans peine,
Je le veux un peu repasser.
Voici la chambre où j'entre en courrier que l'on mène,
Et cette lanterne est Alcmène
A qui je me dois adresser.
Il pose sa lanterne à terre et lui adresse son compliment.
« Madame, Amphitryon, mon maître, et votre époux ….
(Bon ! beau début !) l'esprit toujours plein de vos charmes
M'a voulu choisir entre tous […] »
« Ha ! vraiment, mon pauvre Sosie ;
A te revoir j'ai de la joie au cœur. »
« Madame, ce m'est trop d'honneur,
Et mon destin doit faire envie. »
(Bien répondu !)[70] »

― L'aparté non discursif

Les apartés non discursifsont recours à des moyens compensatoires de la parole :

- apartés-toux, telle celle d'Elmire avertissant Orgon, caché sous la table : :

ELMIRE, *après avoir encore toussé*
Enfin, je vois qu'il faut se résoudre à céder[71].

- apartés-geste, chez Molière ou Beaumarchais :

HALI : *Il se retourne devers Isodore, à chaque parole qu'il dit à Dom Pèdre et lui fait des signes pour lui faire connaître le dessein de son maître*[72].

LE COMTE *lui met, à part, une bourse dans la main*[73].

- apartés soupir, chez Racine :

MONIME.
Hélas ![74]

- discours à l'oreille, quand il y a un aparté dialogué, mais que le spectateur ne l'entend pas ; le procédé est exploité pour son effet de suspension, en comédie, chez Molière ou Beaumarchais :

Clitandre parle au Notaire à l'oreille[75].

---

[69]Corneille, *Nicomède*, I, 5, v. 339-342.
[70] Molière, *Amphitryon*, I, 1, v. 205-214.
[71]Molière,*Tartuffe,* IV, 5, v. 1507.
[72]Molière, *Le Sicilien ou l'Amour peintre*, sc. VII.
[73] Beaumarchais, *Le Barbier de Séville*, III, 1.
[74] Racine, *Mithridate*, I, 2, v. 209.
[75] Molière, *L'Amour médecin,* III, 7.

LE COMTE. Avant de finir, Madame, je dois vous dire un mot essentiel au progrès de l'art que j'ai l'honneur de vous enseigner. (*Il s'approche et lui parle bas à l'oreille*)[76].

mais aussi en tragédie, par Racine :

JOAD
Grand Dieu ! voici ton heure, on t'amène ta proie.
Ismaël, écoutez.
Il lui parle à l'oreille[77].

— Les apartés parallèles
C'est un procédé moliéresque éprouvé, qui caractérise ainsi l'entrée des deux pères, également embarrassés, dans *Le Dépit amoureux* :

ALBERT
Dieu ! Polidore vient !
POLIDORE
Je tremble à l'aborder.
ALBERT
La crainte me retient.
POLIDORE
Par où lui débuter ?
ALBERT
Quel sera mon langage ?
POLIDORE
Son âme est tout émue.
ALBERT
Il change de visage[78].

On trouve le même effet comique chez Labiche, avec les apartés parallèles des pères ne sachant comment aborder le sujet de la dot

RATINOIS, *à part.*
Nous voilà seuls… Ce n'est pas commode à attaquer cette affaire-là !…

MALINGEAR, *à part.*
Comment diable aborder la chose[79] !…

— La série d'apartés
C'est le procédé moliéresque par excellence, avec pour exemple typique, la série de la *cassette* dans *L'Avare*, dont le comique repose sur l'ambiguité référentielle, Valère parlant de Lucile, fille d'Harpagon et Harpagon de sa *chère cassette* :

O ma chère cassette ! Elle n'est point sortie de mamaison ? […]
Brûlé pour ma cassette !
Ma cassette trop honnête !
Les beaux yeux de ma cassette ! Il parle d'elle commeun amant d' une maîtresse[80].

La série d'apartés va connaître une grande fortune chez les successeurs de Molière, notamment chez Beaumarchais, ainsi dans *Le Mariage de Figaro*, la série alternée de dix apartés monologués prononcés successivement par le Comte et le Figaro, en marge du dialogue où chacun teste l'autre :

---

[76] Beaumarchais, *Le Barbier de Séville*, III, 12.
[77] Racine, *Athalie,* V, 3, v. 1668-1669.
[78]Molière,*Le Dépit amoureux,* III, 4, v. 831-838.
[79] Labiche, *La Poudre aux yeux*, II, 12.
[80] Molière, *L'Avare,* V, 3.

LE COMTE. Je m'emporte, et nuis à ce que je veux savoir.
FIGARO Voyons-le venir, et jouons serré.
[…]
LE COMTE Il veut venir à Londres : elle n'a pas parlé.
FIGARO. Il croit que je ne sais rien ; travaillons-le un peut, dans son genre.
[…]
LE COMTE. Voici du neuf.
FIGARO. A mon tour maintenant.
[…]
LE COMTE. Il veut rester. J'entends… Suzanne m'a trahi.
FIGARO. Je l'enfile et je paye en sa monnaie.
[…]
LE COMTE. Je vois qu'on lui a tout dit ; il épousera la duègne.
FIGARO. Il a joué au plus fin avec moi ; qu'a-t-il appris[81] ?

Quant à Labiche, il jouerade la série jusqu'à l'extravagance ; qu'on en juge d'après cette scène du *Voyage de M. Perrichon* :

PERRICHON, *s'approchant de Jean et bas.*
Cette lettre à son adresse… c'est très pressé !
Il s'éloigne.
DANIEL, *bas à Jean*
Cette lettre à son adresse… c'est très pressé !
Il s'éloigne.
MADAME PERRICHON, *bas à Jean*
Cette lettre à son adresse… c'est très pressé !
PERRICHON
Allons ! à table !
HENRIETTE, *à part.*
Je vais faire prévenir monsieur Armand.
Elle entre à droite.
MADAME PERRICHON, *à Jean avant de sortir.*
Chut !
DANIEL, *de même.*
Chut !
PERRICHON, *de même.*
Chut !
Ils disparaissent tous les trois.
JEAN *seul.*
Quel est ce mystère ? (*Lisant l'adresse des trois lettres*). Monsieur le Préfet … Monsieur le Préfet … Monsieur le Préfet …(*Etonné, et avec joie.*) Tiens ! il n'y a qu'une seule course[82] !

Devant ces séries d'aparté, on peut se demander à juste titre ce qu'il est advenu de la vraisemblance. Molière a le premier donné le ton : la vraisemblance oui –encore que ce ne soit pas son souci premier - , mais d'abord et avant tout « le jeu de théâtre », car « les comédies ne sont faites que pour être jouées[83] ».

3. L'aparté pour quoi faire ? enquête de satisfaction

A quoi sert l'aparté ? est-il utile ? est-il nécessaire ? pourrait-on s'en dispenser ?

---

81 Beaumarchais, *Le Mariage de Figaro*, III, 5.
82 Labiche, *Le voyage de M. Perrichon*, III, 13.
83 Molière, *Avis au Lecteur* de *L'Amour médecin*, 1971, II, p. 95.

La réponse se trouve chez D'Aubignac et Corneille : « purger » le théâtre de ses apartés, ce serait « lui faire perdre une bonne partie de ses beautés[84] ».

Nous allons examiner quelques exemples de ce « beau jeu de Théâtre[85] », en caractérisant quelques fonctions caractéristiques de l'aparté.

— **La fonction dramatique**

Je passerai rapidement sur cette fonction de l'aparté, qui consiste à donner en sous-main, à un autre acteur, pour l'aparté dialogué, et/ou au public, pour l'aparté monologué, une information nécessaire à l'intelligence de l'action. Tels sont les **apartés d'identification**, lorsqu'un acteur, sous le coup de la surprise, en reconnaît un autre :

> MARIANE, *à part, à Frosine* : Ah ! Frosine, quelle rencontre ! C'est justement celui dont je t'ai parlé[86].
>
> ROSINE, *effrayée à part.* Don Bazile[87] ! …
>
> FADINARD, *à part.* La dame au chapeau et son Africain ! … Sapristi[88] !

Plus intéressant est le rôle de l'aparté dans les scènes à **quiproquo**, qu'il lance le quiproquo, ainsi dans *Un chapeau de paille d'Italie*lorsque Fadinard est pris pour un ténor italien :

> ACHILLE, *le lorgnant, à part.*
> Il a bien l'air d'un Italien ! … Quel drôle de gilet[89] !

ou, dans un tout autre registre, l'aparté d'Aman dans *Esther*, qui se reconnaît, à tort, dans celui que veut distinguer Assuérus :

> ASSUERUS
> Dis-moi donc : que doit faire un prince magnanime
> Qui veut combler d'honneurs un sujet qu'il estime ? […]
> AMAN, *tout bas.*
> C'est pour toi-même ; Aman, que tu vas prononcer ;
> Et quel autre que toi peut-on récompenser[90] ?

L'aparté peut également clore le quiproquo, ainsi lorsque Figaro reconnaît Suzanne sous l'habit de la Comtesse :

> FIGARO, *à part.* Eh ! C'est Suzon ! God-dam[91] !

Les apartés peuvent également accompagner la conduite de l'action et en soutenir ce que Corneille appelle l' « agréable suspension ». Ainsi l'**aparté de péril**,comme celui, déjà cité, de Narcisse sortant prévenir Néron de la rencontre de Junie et Britannicus (*Britannicus*, III, 6, v. 996), ou l'**aparté de péripétie,** qui ponctue les coups de théâtre, particulièrement prisé par Beaumarchais :

> LA COMTESSE, *bas à Suzanne.* Ah dieux ! Suzon. C'est le brevet d'officier[92].

par Hugo :

> GLAPIEU, *à part.*Tiens, tiens, tiens. Changement de décor. Il a fait quelque découverte. Il a lu dans ces papiers-là[93].

---

[84] Corneille, *Examen* du *Menteur*, [1660] 1984, p. 7.
[85] D'Aubignac, *Pratique du théâtre*, [1657] 1991, p. 374.
[86] Molière, *L'Avare*, III, 6.
[87] Beaumarchais, *Le Barbier de Séville*, III, 11.
[88] Labiche, *Un Chapeau de paille d'Italie*, I, 5
[89] Labiche, *Un Chapeau de paille d'Italie*, III, 3.
[90] Racine, *Esther*, II, 5, v. 585-592.
[91] Beaumarchais, *Le Mariage de Figaro*, V, 8.
[92] Beaumarchais, *Le Mariage de Figaro*, II, 21.

ou Labiche et Feydeau qui en font un usage quasi-systématique, par exemple dans *La Dame de chez Maxim,* les apartés successifs de divers protagonistes :

> Ah bien ! ça, c'est le bouquet !
> V'la le bouquet !
> Oh ! mon Dieu, mais c'est l'engrenage !
> Oh ! ça se gâte ! … ça se gâte !
> Mon Dieu ! quelle nouvelle tuile ?…
> Fichtre ! ça se gâte[94] !

— **La fonction psychologique**

L'aparté partage avec le monologue la capacité de montrer « un homme seul découvrir le fond de son âme » (D'Aubignac), mais, à la différence du monologue, qui « est sécurité, l'aparté est tension, effort rapide pour glisser une réflexion secrète dans la trame des paroles audibles[95] » (J. Scherer).L'aparté est ainsi voué à l'expression d'une réaction affective, à l'émergence d'un mouvement de la sensibilité, dont le contrôle échappe en partie au locuteur.

Plus que les apartés assez conventionnels, exprimant divers mouvements dysphoriques (colère, crainte, embarras, trouble….) du type *J'étouffe, Je me meurs, Je suis au désespoir, Quel animal, Oh, le méchant vieillard !*(tous exemples moliéresques), on s'arrêtera sur ces apartés qui jettent une lueur crue et rapide sur le trouble d'un cœur pris au « piège » (Jouvet), et qui sont si caractéristiques des personnages « dupes d'eux-mêmes » dont parle Jouvet chez Marivaux[96]. Ainsi, c'est en aparté que la Silvia du *Jeu de l'Amour et du Hasard*dit son trouble croissant face à Dorante, qu'elle croit être un simple valet (I, 7 ; II, 9), jusqu'à cette réplique, lorsque Dorante dévoile son identité :

> DORANTE. — C'est moi qui suis Dorante.
> SILVIA, *à part.*— Ah ! je vois clair dans mon cœur[97].

que l'on peut lire soit comme un cri du cœur, soit ironiquement comme le fait Jouvet : « C'était donc ça ? Ce n'était pas un larbin[98] ! ».

Contrairement aux idées reçues, l'aparté ne se limite pas à la comédie et Racine, notamment, en fait un grand usage dans ses tragédies, avant tout pour sa fonction psychologique. Chez Thésée, Assuérus, ou Athalie, l'aparté est le symptôme de personnages en proie au *trouble* et qui cherchent désespérément *la vérité* à travers les *signes* qu'ils ne savent pas interpréter.

C'est Thésée revenu des morts, qui implore les Dieux de l'éclairer[99], mais ne se fie pas au *sacré caractère* qui distingue Hippolyte :

> Ah le voici. Grands dieux ! à ce noble maintien
> Quel œil ne serait pas trompé comme le mien.
> Faut-il que sur le front d'un profane adultère
> Brille de la vertu le sacré caractère ?
> Et ne devrait-on pas à des signes certains
> Reconnaître le cœur des perfides humains[100]?

C'est Athalie, reine implacable et sanguinaire, dont *la pitié* pour Joas signe la chute :

---

[93] Hugo, *Mille francs de récompense*, I, 4.
[94] Feydeau, *La dame de chez Maxim*, I, 5 ; II, 11 ; II, 14 ; III, 5 ; III, 18.
[95] Scherer, 1968, p. 259.
[96] « On joue Marivaux comme on devrait jouer Musset,alors que c'est une démonstration où les personnages sont amoureux, émus, mais ils ont des apartés. On pourrait faire un travail sur les apartés dans Marivaux. Marivaux seul a mis au théâtre des réflexions comme on s'en fait » (Jouvet, 1970, p. 163-164).
[97] Marivaux, *Le Jeu de l'Amour et du Hasard*, II, 12.
[98] Jouvet, 1970, p. 164.
[99] « Dieux ! éclairez mon trouble, et daignez à mes yeux / Montrer la vérité que je cherche en tous lieux ». (Racine, *Phèdre*, V, 2, v. 1411-1412).
[100] Racine, *Phèdre*, IV, 2, v. 1035-1040

La douceur de sa voix, son enfance, sa grâce,
Font insensiblement à mon inimitié
Succéder …. Je serais sensible à la pitié [101]?

Seul Assuérus, dans ce « miracle » qu'est la tragédie *d'Esther,* sera *éclairé* par le dieu d'Esther :

Quel jour mêlé d'horreur vient effrayer mon âme ?
Tout mon sang de colère et de honte s'enflamme.
J'étais donc le jouet…. Ciel, daigne m'éclairer.
Un moment sans témoins, cherchons à respirer[102].

— **La fonction métadiscursive**

Je m'attarderai sur cette fonction de l'aparté, moins convenue que les deux précédentes et qui exploite spécifiquement le statut de l'aparté, propos secret qui naît du dialogue et y retourne. Cette fonction métadiscursive, càd. de commentaire portant sur le dialogue et son fonctionnement, rapproche des dramaturges aussi différents que Marivaux, Hugo ou Labiche, dans leur goût commun pour ce jeu métadiscursif.
Par apartés métadiscursifs, on entend les apartés qui portent sur l'échange conversationnel en tant que tel, sur son code, ses conditionset son déroulement (prise de parole par les locuteurs, enchaînement du dialogue, transmission du message, etc).

La référence au codeest en général un commentaire sur un **usage particulier du code**, comme l'emploi intempestif d'un latin de cuisine (on reconnaît la tradition moliéresque) :

ADOLPHE
Je suis incapable de faire une plaisanterie : *non est hic locus.* (*A part*) Tiens, je rends du latin.
POMADOUR, *à Piget*
Qu'est ce que c'est que ça ?
PIGET
C'est du latin.
POMADOUR
Et ça veut dire ?
PIGET
Hic locus ? Ça veut dire qu'il est désolé[103].

Ou les usagessociolinguistiques du code, comme les belgicismes de Van Putzeboum ou les cuirs de la Môme Crevette chez Feydeau :

VAN PUTZEBOUM. Eh ! la file […] La file de quartier !
CHARLOTTE, *à part*. Comment est-ce qu'il m'appelle[104] ?

LA MOME, *à madame Sauvarel*. Chère madame, que puis-je vous offrir ? […] *Qué c't'y* que vous voulez prendre ?
PETYPON. V'lan ! ça y est [105]!

Particulièrement fréquents et savoureux sont les **enchaînements autonymiques** (ou citationnels), par lesquels le locuteur reprend en aparté les termes employés par un autre personnage pour en commenter le choix et ce qu'il implique. Chez Molière, c'est le fameux dialogue entre monsieur Jourdain et le garçon tailleur, ponctués de pourboires croissants :

GARÇON TAILLEUR : Monseigneur, nous allons boire à la santé de votre Grandeur.

---

[101] Racine, *Athalie,* II, 7, v. 651-654.
[102] Racine, *Esther*, III, 4, v. 1136-1139
[103] Labiche, *29 degrés à l'ombre*, IV
[104] Feydeau, *Occupe-toi d'Amélie*, II, 13
[105] Feydeau, *La dame de chez Maxim*, II, 2.

> MONSIEUR JOURDAIN : « Votre Grandeur ! ». Oh, oh, oh ! Attendez, ne vous en allez pas. A moi « Votre Grandeur ! » Ma foi, s'il va jusqu'à l'Altesse, il aura toute la bourse. Tenez, voilà pour ma Grandeur[106].

etce type de jeu métalinguistiqueaura une grande fortune chez Marivaux :

> LELIO : J'aurais besoin d'une entrevue.
> ARLEQUIN, *à part.* Qu'est-ce qu'une entrevue ? Je crois qu'il parle latin[107] …

Hugo :

> ROUSSELINE
> Les malhonnêtes et les maladroits font des friponneries. Nous, nous faisons des affaires.
> GLAPIEU, *à part.*
> Dictionnaire des synonymes[108].

ou Labiche, qui s'en sert pour caricaturer l'indélicatesse bourgeoise :

> MADAME RATINOIS, *vivement.*
> Raffineur … Mon mari était raffineur.
> MALINGEAR
> Ah ! c'est de la haute industrie !
> RATINOIS, *à part.*
> Confiseur … raffineur… c'est toujours dans le sucre ![109]...

L'aparté peut également commenter l'ensemble du discours d'un locuteur et ce qu'il révèle de son rapport au langage, maîtrise linguistique nouvelle chez Arlequin « poli par l'amour »

> ARLEQUIN. […] Je suis votre très humble serviteur.
> LA FÉE, *à part à Trivelin.* Comment ! voilà des manières ! Il ne m'en a jamais tant dit depuis qu'il est ici[110] !

enflure rhétorique de M. Perrichon :

> PERRICHON
> […] (*Racontant*) C'est horrible !… Nous étions sur la mer de Glace … Le mont Blanc nous regardait tranquille et majestueux …
> DANIEL, *à part.*
> Le récit de Théramène[111] !

ou éloquence captieuse du séducteur :

> ROUSSELINE
> Mademoiselle, à votre âge, si belle et si jolie, toutes les jouissance de la terre vous appartiennent, on vous les doit […]. Mademoiselle, il faut aimer.
> GLAPIEU, *à part.*
> On croit entendre une flûte dans les bois[112].

Avec ce type d'exemples, on voit bien que l'aparté s'écarte très sensiblement des « quelques paroles » recommandées par les classiques, et qu'il déborde largement les « *Qu'ai-je fait ?* ou *Qu'ai-je dit ?*[113] »

---

[106] Molière, *Le Bourgeois gentilhomme*, II, 5.
[107] Marivaux, *Le Prince travesti*, II, 2.
[108] Hugo, *Mille francs de récompense*, I, 4.
[109] Labiche, *La poudre aux yeux*, II, 4.
[110] Marivaux, *Arlequin poli par l'amour*, VII.
[111] Labiche, *Le Voyage de M. Perrichon*, II, 10.
[112] Hugo, *Mille francs de récompense*, I, 4.
[113] La Mesnardière [1639] 1972 : 271.

autorisés par La Mesnardière ou D'Aubignac. Commentaire sur le discours et plus largement sur le « jeu du théâtre », l'aparté n'a plus vocation à passer inaperçu, bien au contraire.

D'où la question qu'on est amené à se poser : que reste-t-il de la réglementation de l'aparté et de son lien à la vraisemblance, chez Molière, Beaumarchais, Hugo ou Labiche ?
Il en reste l'essentiel : l'aparté ne peut exister que dans le cadre contraint de la vraisemblance énonciative ; s'il peut se passer et dépasser la vraisemblance scénique, psychologique ou textuelle, il ne peut s'affranchir du cadre énonciatif qui lui donne légitimité : pour qu'il y ait aparté, il faut qu'il y ait dialogue, que ce dialogue de théâtre imite le dialogue ordinaire, soit « un portrait de nos discours » et que l'aparté soit en marge de celui-ci. Quand ce cadre contraint se dérobe, l'aparté disparaît.

Conclusion

C'est la conclusion de ce parcours. Si l'aparté a disparu du théâtre moderne et contemporain, - disons à partir des années 1950, c'est que le dispositif dramaturgique a profondément changé, et qu'il ne repose plus du tout sur l'illusion énonciative d'une conversation surprise et que des formes comme l'aparté et le monologue n'y ont plus leur place.
Le dernier mot revient aux metteurs en scène des textes classiques : c'est à eux ce faire vivre l'aparté et ils ne le font pas toujours.
Une bonne nouvelle cependant et peut-être une fortune nouvelle de l'aparté ? Dans la série *House of cards*, le héros principal, le cynique homme politique, Frank Underwood, interprété par Kevin Spacey,a l'habitude de commenter en aparté sa propre habileté et la naïveté de ses rivaux. Et l'humour de cette série, qui met en scène un politicien pour lequel tous les moyens sont bons pour parvenir, tient en grande partie à ces apartés, avatars des apartés du méchant dans la tradition théâtrale.

Références bibliographiques

Poétiques

Académie française(1694), *Dictionnaire*, Paris, Veuve Jean-Baptiste Coignard.
Aristote, *Poétique* (1990), édition de M. Magnien, Paris, Le Livre de Poche.
Aubignac, François Hédelin, abbé d' (1991), *La Pratique du Théâtre* [1657], édition d'H. Baby, Paris, Champion Classiques.
Cailhava de l'Estendoux, Jean-François (1772), *De l'Art de la comédie*, Paris, Didot.
Chapelain, Jean (1936), *Opuscules critiques*,édition d'Alfred Hunter. Paris. Droz.
Diderot, Denis (1968), *De la Poésie dramatique*[1758], in *Œuvres esthétiques,* éd. P. Vernière, Paris, Classiques Garnier.
Furetière, Antoine (1978). *Dictionnaire universel* [1690], Paris, S.N.L., Dictionnaire Le Robert.
La Mesnardière, Jules de (1972). *La Poëtique*, [1639], Genève, Slatkine reprints.
Mairet, Jean de (1975). *La Silvanire* [1631]. In Scherer J. (éd.), *Théâtre français du XVIIe siècle*, Paris, Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade, tome I.

Textes dramatiques

Beaumarchais, Pierre Caron de- (1988), *Œuvres*, édition de P. Larthomas, Paris. Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade.
Beckett, Samuel (1981). *Fin de Partie* [1957]. Paris. Editions de Minuit.
Claudel, Paul (1971), *L'Echange*, Paris, Livre de Poche.
Corneille, Pierre (1981, 1984, 1987). *Œuvres complètes*, édition de G. Couton. Paris. Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade, 3 volumes.
Feydeau, Georges (1960), *Théâtre* (*Occupe-toi d'Amélie, La dame de chez Maxim*), Paris, Le Livre de Poche.

Hugo, Victor (1968), *Cromwell*, Paris, Garnier Flammarion.
Hugo, Victor (1985), *Théâtre en liberté, Mangeront ils? Mille francs de récompense,* in *Théâtre*, tome II, Paris, Laffont Bouquins.
Labiche, Eugène (1964, 1966), *Théâtre,* Paris, Le Livre de Poche, 2 tomes.
Marivaux, Pierre Carlet de- (1996), *Théâtre complet*, éd. de F. Deloffre & F. Rubellin, Paris, Classiques Garnier, 2 tomes.
Molière (1971). *Œuvres complètes,* édition de G. Couton. Paris, Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade, 2 volumes.
Montherlant, Henry de (1972),*Théâtre*, édition de Ph. de Saint Robert, Paris., Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade.
Plaute (1996). *Amphitryon, Aulularia,* dans *Comédies*,tome I [1932], édition d'Alfred Ernout, Paris, Les Belles Lettres.
Plaute (2003). *Mostellaria*, dans *Comédies*,tomeV [1938], édition d'A. Ernout, Paris, Les Belles Lettres.
Racine, Jean (1980). *Théâtre complet*, édition de J. Morel et A. Viala, Paris, Classiques Garnier.
Racine, Jean (1999). *Œuvres complètes*, édition de G. Forestier, Paris, Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade, tome I.
Rotrou, Jean (1975), *Le VéritableSaint-Genest,* In Scherer J. (dir.), *Théâtre français du XVIIe siècle*. Paris, Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade, tome I.
Tardieu,Jean (1985), *Théâtre de chambre*, Paris, NRF, Gallimard.

Études critiques et dramaturgiques

Forestier, Georges (2003). *Passions tragiques et règles classiques*, Paris, Presses Universitaires de France.
Fournier, Nathalie (1991a). *L'aparté dans le théâtre français du XVIIème siècle au XXème siècle*, Louvain/Paris, Peeters, Bibliothèque de l'Information grammaticale.
Fournier, Nathalie (1991b). « L'aparté dans la tragédie racinienne ». In Seguin Jean-Pierre (dir.), *Mélanges de langue et de littérature françaises offerts à Pierre Larthomas*, Paris, Presses de l'Ecole Normale Supérieure de Jeunes Filles, p. 175-193.
Fournier, Nathalie (à par. 2014), « L'aparté dans la poétique et le théâtre classiques en France (XVIIe siècle) », in. Paré-Rey dir., *L'aparté dans le théâtre antique*, Presses universitaires de Vincennes.
Jouvet, Louis (1970), *Molière et la comédie classique*, Paris, NRF, Gallimard, coll. Pratique du théâtre.
Kerbrat-Orecchioni, Catherine (1985). « Le dialogue théâtral », in Seguin Jean-Pierre (dir.), *Mélanges de langue et de littérature françaises offerts à Pierre Larthomas*, Paris, Presses de l'École Normale Supérieure de Jeunes Filles, p. 235-249.
Kerbrat-Orecchioni, Catherine (1986). *L'implicite*. Paris, Colin.
Larthomas, Pierre(1972). *Le langage dramatique*
Paré-Rey, Pascale dir. (à par. 2014), *L'aparté dans le théâtre antique*, Presses universitaires de Vincennes,
Scherer, Jacques (1968), *La dramaturgie classique*, Paris, Nizet.